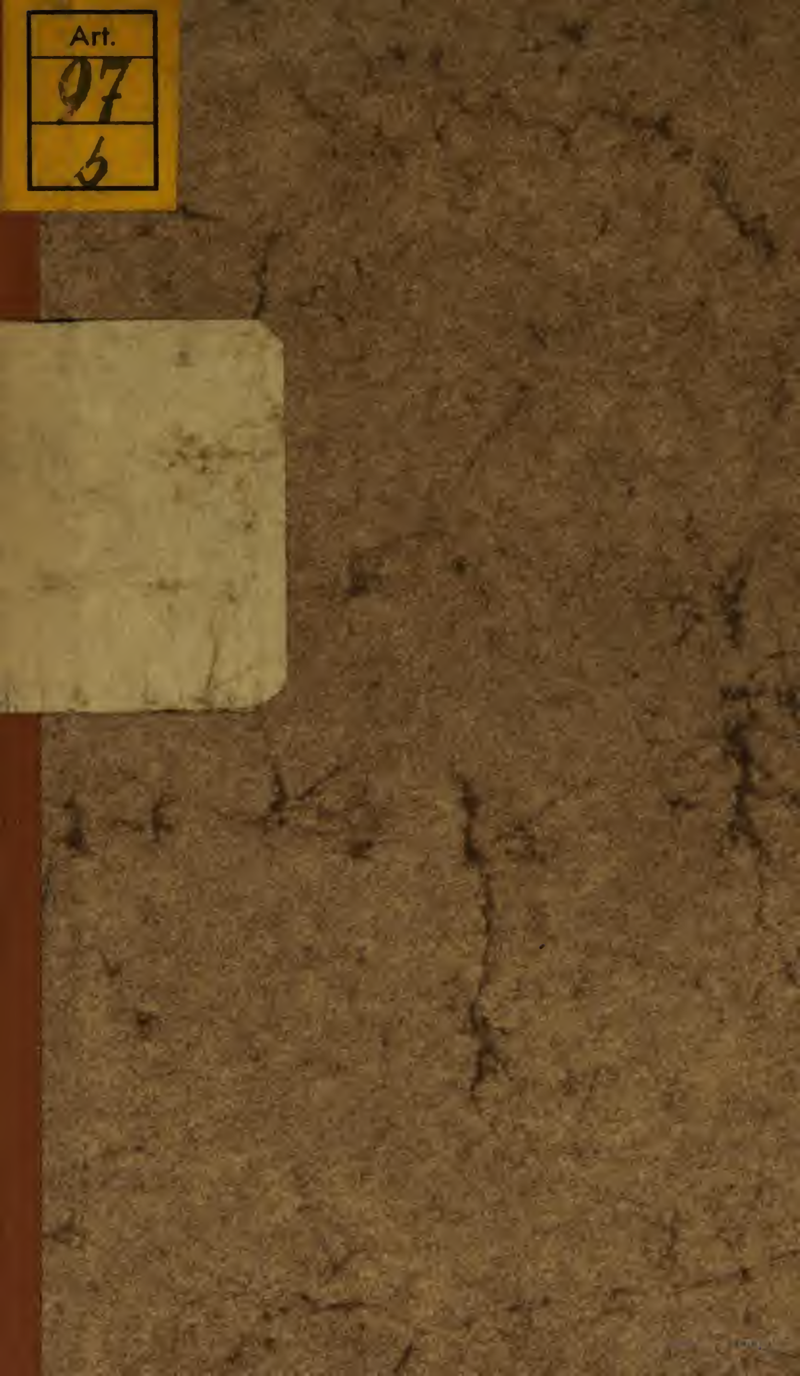
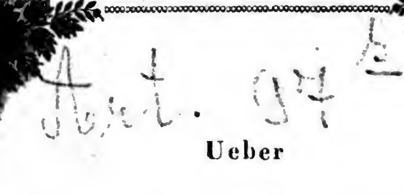

Art.
97
5



A

<36602260680016



Ueber

moderne Malerei

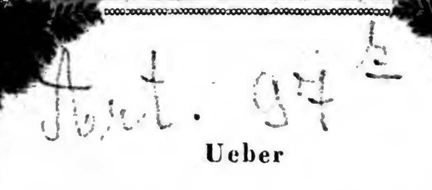
von

Federigo.

Göttingen,

in Commission bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1838.



Ueber

moderne Malerei

von

Federigo.

Göttingen,

in Commission bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1838.



Ueber

moderne Malerei

von

Federigo.



Göttingen,

in Commission bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1838.


Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Nachfolgende Zeilen sind zu einer Zeit geschrieben als an einem Orte, wo man sich vor wenig Jahren um Kunst gar nicht bekümmerte, wo nur höchst wenig Personen den nahen Schatz älterer Kunstwerke kennen, der Enthusiasmus, welchen der Bendemann'sche Jeremias erregte, einem wie Wellen über dem Kopfe zusammenschlug, wo man an die wenigen Künstler und Kunstkenner, welche das Glück gehabt das Höchste alter und neuer Kunst zu sehen, die unbillige Anforderung machte, in denselben Jubel mit einzustimmen, wo man eine gewisse Reservation im Lobe, ohne bis zum Tadel selbst vorgeschritten zu seyn, als unbegreifliche Verblendung, oder wohl gar als Kunstneid betrachtete. Wir glaubten es den ewig ruhmwürdigen Bestrebungen und Leistungen, welche den Schöpfungen der Düsseldorfer Schule vorausgegangen, schuldig zu seyn, von unsrer Wissenschaft und Kenntniss der modernsten Kunstverhältnisse bis in ihre

intimsten Verzweigungen, in der Weise Gebrauch zu machen, dass endlich einmal der historische Zusammenhang wieder erkennbar werde, welcher im übergrossen Lärm des Privat- und öffentlichen Jubels gänzlich verschwunden war.

Wer das Verhalten der deutschen Kunstjournalistik seit Jahren nicht ausser Acht gelassen, musste sich ohnedem über die Veränderung wundern, die in derselben statt gefunden. Während die eigentlich neu - deutsche Richtung, welcher doch unbestrittenermaassen alles Gute, was die jetzige Zeit in der Kunst verehrt, hervorgebracht, unausgesetzt alle möglichen Verunglimpfungen von Seiten der deutschen Journalistik erfahren, so dass endlich die berühmtesten Künstler deutscher Nation zu Rom, in der allgemeinen Zeitung eine Verwahrung einzulegen sich genöthigt sahen, während man noch in einer Berliner Recension der letzten Kunstausstellung von einer der erhabensten Kompositionen des „grossen und heiligen Overbeck", wie ihn die Franzosen nennen, die lakonische Kritik finden konnte: „die Himmel-

fahrt des Elias von Overbeck, eine Nachahmung alt-italienischer Kunstwerke", haben Düsseldorfer und Berliner Künstler, aber vorzugsweise die erstern, einen Beifall und einen dienstfertigen Eifer in den Organen deutscher Publicität gefunden, welcher gar sehr mit der früheren Kargheit kontrastirt. Was soll man dazu sagen, wenn man an dem Orte, von welchem die obenerwähnte Kritik Overbeck's ausgegangen, öffentlich die Behauptung aufstellte, dass die Werke Bendemann's u. s. w. den Beweis lieferten, wie unsere Zeit in der Kunst das Zeitalter Raphael's überflügelt habe, und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil doch am Ende selbst Raphael noch immer von der katholischen Finsterniss beherrscht gewesen, während die Künstler unserer Tage im Lichte der Reformation und Denkfreiheit vorangeschritten!! Wäre es nur Unbekanntschaft mit demjenigen, was in Rom geleistet worden, und noch jetzt geleistet wird, so liesse sich darüber nicht zürnen, dass man aber im Feuer jenes Jubels die Leistungen der Münchner Schule ebenfalls völlig ignorirte, und nur etwa

von demjenigen Notiz nahm, was zufällig zu dem Bildermarkte der norddeutschen Kunstvereine gelangte, weil es in München keinen Beifall und Absatz fand, das schien uns doch mit der vielgepriesenen deutschen Gründlichkeit in zu argem Widerspruche zu stehen.

Um nun dem Wahne, welcher leicht aufkommt, wenn ein grosser Mann einen kleinen Mitbruder auf seine Schultern nimmt, damit auch er einen erweiterten Blick in das grosse Kunstwerk Gottes habe, und also die erhöhte Physiognomie des Kleinern von einem entfernten Beobachter leicht für das Kapitäl der eigentlichen Säule gehalten wird, zu begegnen, unternahmen wir in rhapsodischer Kürze den Gesichtspunkt zu bezeichnen, aus welchem die Werke moderner Kunst eine richtige Würdigung finden. Es waren daher nachfolgende Zeilen für ein viel gelesenes öffentliches Blatt, dem ohnedies wissenschaftliche Erörterungen nicht fremd sind, bestimmt. Allein dieses Organ deutscher Publicität fand die Abhandlung die Gränzen seiner ökonomischen Eintheilung überschreitend, und ist

dieselbe, da wir der Schneckenpost des deutschen Buchhandels die Beförderung anvertraut hatten, erst vor wenig Monaten in unsre Hände zurückgekehrt. Obgleich nun seit jener Zeit, wo wir die Feder in dieser Sache ansetzten, (October 1836), das Uebertriebene des stattgefundenen Enthusiasmus merklich nachgelassen, auch hin und wieder selbständige, von der Ansicht des Tages sich vortheilhaft unterscheidende Meinungen hervorgetreten, namentlich in den zu Dresden erschienenen „Kreuz- und Quergedanken", auch in Paris verständige Worte über die in Frage stehenden Leistungen gewechselt sind, so haben wir dennoch nach nochmaliger Durchlesung unserer Rhapsodie, den schon aufgegebenen Wunsch der Veröffentlichung wieder aufgenommen, indem wir die Ueberzeugung gewonnen, dass bisher, trotz allen einzelnen wahr und trefflich ausgesprochenen Gedanken, der eigentliche Zusammenhang bei dem Abgang von Kenntniss und Einsicht in das innere Getriebe der modernen Kunstwelt, noch immer unaufgedeckt geblieben, und daher die Unterdrückung dieses Beitrags „zur Bestimmung des

Gesichtspunktes der modernen Malerei, eine Indolenz wäre, welche wir den Interessen der Kunst gegenüber kaum zu rechtfertigen vermögten.

Wenn diese Zeilen nun noch so spät erscheinen, wo der Antheil an dem eigentlichen Streitpunkte schon bedeutend nachgelassen, so geniessen sie vielleicht den Vortheil, dass ihnen eine ruhigere, von der ersten Aufregung nicht mehr getrübte Betrachtnahme zu Theil wird, und dass der Verfasser ohne besondern Vorsatz, und durch den blossen Zufall in den Stand gesetzt worden ist, des alten Dichters Vorschrift, welche eine zu eilige Publikation abräth, in Ausübung zu bringen, und indem derselbe nochmals Gelegenheit hatte, noch ehe seine Arbeit der Druckerpresse übergeben wurde, dieselbe noch einmal durch die Presse des eigenen Geistes wandeln zu lassen, wobei er freilich die höchst tröstliche Erfahrung gemacht, dass seine Gedanken keineswegs im Wechsel der Zeit einer Abänderung benöthigt worden.

Beitrag
zur
neuern Kunstgeschichte.

Die Unterstützung, welche die vielen Kunstvereine in der Theilnahme des Publikums finden, liefern den sehr erfreulichen Beweis, dass der frische Kunstsinn, welcher unsere Vorfahren so vortheilhaft auszeichnete, zwar Jahrhunderte hindurch geschlafen, aber dennoch in unserm Volke nicht gänzlich erloschen ist. Allein wenn auch der Enthusiasmus, womit die Bilder auf den Ausstellungen begrüsst werden, sich gar lebhaft äussert, so ist doch keineswegs damit eine wirkliche Kunstliebe oder gar ein gebildetes Verständniss dokumentirt; denn noch gleicht der ganze Eindruck der

Kunst auf das Publikum noch viel zu sehr einer Ueberraschung, als dass die Aeusserungen der Freude und des Wohlgefallens, als die Folge eines wahren Verständnisses betrachtet werden könnten. Unsere Vorfahren genossen in dieser Beziehung einen grossen Vorzug. Sie hatten durch die Religion, in derem Dienste die Kunst vorzugsweise stand, schon von Jugend auf ein Verhältniss zu ihr. Mit dem Wachsthum aller übrigen Erkenntnisse hielt die Einsicht in die Kunst gleichen Schritt. In unsern Tagen hingegen ist die Erziehung gar oft, ja mehrentheils schon abgeschlossen, ohne dass die Eindrücke der Kunst mitgewirkt hätten. Darum ist, wo Ausstellungen gehalten werden, die Wirkung so neu, und der Antheil beinahe lärmender Natur, und das frühere Entferntstehen wird erst recht bemerkbar. Die Ungebildeten verfahren wie die Sperlinge des Parhasias, nach Göthe's Auslegung, während die Gebildeten sich mit der Einsicht, welche sie in andere Künste gewonnen, zu helfen suchen und dadurch gar oft alle nothwendigen Gränzen verwischen. Der Mangel an kunstgeschichtlichen Kenntnissen und der Abgang einer unmittelbaren Bekanntschaft mit dem schon Geleisteten, reisst die Werke aus ihrem geschichtlichen Verhältnisse, knüpft die Kritik an die einzelne Erscheinung, und so wird denn derjenige Weg, auf welchem allein ein wahrer Genuss, ein Genuss mit

Verständniss, erzielt werden kann, völlig verrannt. Das Bedürfniss einer geschichtlichen Kenntniss der neuern Kunst hat sich bei Gelegenheit einer solchen Vereinsausstellung recht lebhaft herausgestellt und uns von der Verdienstlichkeit, den Standpunkt der neuern Kunst zu bezeichnen, überzeugt. Mögen folgende Zeilen, in denen wir das Geschichtliche der modernen Malerei entwikkeln und eine Kritik des Jeremias von Bendemann geben, als ein Versuch nach diesem Ziele aufgenommen werden.

Es ist wohl einleuchtend, dass es bei einer gewissenhaften Kritik nicht bloss darauf ankömmt, den Werth eines Kunstwerkes nach seiner nächsten Umgebung zu bestimmen, sondern dass es gerade in unsern Tagen zur unabweislichen Pflicht wird, die Leistungen der Vergangenheit und der ganzen Gegenwart in den Calcul mit aufzunehmen. Denn wollte man dem Beifalle der Gegenwart und zwar der nächsten, eine absolute Gültigkeit einräumen, so müssten wir die Madonna des Cimabue, welche das gewiss damals fein gebildete Florenz als ein Wunderwerk der Kunst in feierlicher Procession herumtrug, noch jetzt als ein vollkommenes Kunstwerk bewundern, während wir doch nur einen relativen Werth ihm zuzugestehen uns veranlasst finden. In der Bestimmung der Vortreff-

lichkeit eines Albrecht Dürer oder Lucas von Leyden, folgen wir nicht mehr allein dem Urtheile und der hohen Meinung ihrer Landsleute, sondern wir geben ihnen ihren Platz, nachdem wir sie mit Raphael, Leonardo da Vinci und Michel Angelo verglichen. Darum ist es vor allen Dingen nothwendig, um den bleibenden Werth eines Kunstwerks zu bestimmen, dass eben der Vergleich mit dem Besten der Vergangenheit und dem Besten der Gegenwart statt finde, und wenn der grössere Theil einer Arbeit in diesem Feuerofen des Vergleichs sich als reines Gold bewährt findet, so wird ihm die Anerkennung in allen kommenden Zeiten nicht fehlen. Göthe sagt: „wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten." Gewiss aber hat der grosse Mann hiermit blos an das Urtheil der Einsichtigen und nicht an das der Empfindsamen appelliren wollen; auch hat er unter den Besten nicht wohl die blos honnetten Leute verstanden; denn weder an die Empfindsamen, noch an die blos Honnetten hat er seinen Faust, seinen Tasso oder seine Iphigenie addressirt, und der eigentliche Publikus hat unserm Dichter wohl erst in Auerbach's Keller ein gutes Prognostikon gestellt. Auch ist es gewiss nicht das maasslose unmotivirte Lob, welches einem Kunstwerke dauernden Ruf verleihen kann, wohl aber diejenige Kritik, welche nach genauer und schar-

fer Nachweisung des Mangelhaften, demohngeachtet eine Arbeit für gelungen erklärt.

Wenn wir den Zustand der modernen Malerei uns einigermaassen vergegenwärtigen, so finden wir dieselbe in unsern Tagen in drei Hauptrichtungen getheilt; und dieselben repräsentirt durch die Franzosen, Münchner und Düsseldorfer. Wir nennen die Engländer nicht, weil diese trotz einzelnen vortrefflichen Meistern, namentlich im Colorit; doch zu viel individuellen Capriçen nachstreben, als dass eine allgemeinere charakteristische Richtung bemerkbar sei, und wir nennen die römisch - deutsche Schule nicht, obgleich Overbeck fortwährend in Rom wirksam ist, weil, nach unserm Dafürhalten, die Bestrebungen der römisch - deutschen Schule in München ihr Ziel und ihren Lohn gefunden haben, an welchem Orte auch unserm Overbeck ein grosser Wirkungskreis von dem hochherzigen Baierkönige zugedacht war, wenn derselbe nicht vorgezogen hätte in Rom zu verbleiben. Die Italiener sind noch immer in einer einseitigen sterilen Bewunderung ihrer ältern Kunstdenkmale befangen, ermangeln der innern Freiheit und eines genialen Kunstlebens, wodurch sie in dieser Beziehung allen Einfluss auf die übrige europäische Kunst entbehren. Die Holländer schliessen sich zwar wieder der ältern nationalen Kunstweise an, zeichnen

sich aber nur in Genre-, Marine- und Thiermalerei aus, können somit die Ehre einer eigenthümlichen Richtung, wenn von der Malerei im höhern Sinne die Rede ist, ebenfalls nicht in Anspruch nehmen.

Die französische Schule verdankt ihre Regeneration einem Manne, welcher genährt von dem, was man damals Klassizität nannte, und getrieben von einem Geiste diese Ideale der Klassizität in Kunst und Leben zu verwirklichen, dem Maler und Conventsmanne David. Denselben Verstandesfanatismus, welchen selbst die bessere Seite der Revolution darbietet, gewahren wir auch in den Werken dieses Künstlers und denen seiner Schule. Frappante, der thatendurstigen Zeit entsprechende Motive, sind ihr Inhalt und eine Darstellung der Natur, welche in einer materiellen Richtigkeit Ausdruck und Leben zu bannen gedenkt. Inzwischen war doch der Schritt zum Bessern einmal geschehen, und die nächst vorhergegangene Kunstperiode, welche als treuer Spiegel des Lebens, die ganze Auflösung der Zeit von Ludwig XV. noch heute uns erkennen lässt, in Verachtung gerathen. Die französische, von David repräsentirte Kunst, war eine treue Begleiterin des französischen Waffenruhms, und es ist für ihre Geschichte bezeichnend genug, dass ihr Schöpfer und Führer mit dem Erlöschen dieses Waffenruhms, ebenfalls vom Schau-

platze abtritt und als Verbannter im Exile seine Tage beschliesst. Leonidas, sich mit seinen Tapfern zum Opfertode schmückend, war das letzte Aufleuchten dieses sich der Republik geweihten Genius. Mit David's Abtreten begann die französische Schule in individuelle Richtungen sich zu spalten und namentlich folgten Viele dem Geschmacke des Malers Gros, welcher das Colorit zum Hauptaugenmerk sich gesetzt zu haben schien. Das Talent eines Horace Vernet gewann immer mehr Anerkennung, Genre- und Landschaftsmalerei wurden kultivirt und so die heutige Zeit vorbereitet, wo in Frankreich gerade im Gegensatze zu dem David'schen Regimente, Individualitäten und Richtungen aller Art bemerkbar sind. Sogar die neu-deutsche Kunstweise, welche in den Franzosen ihre grössten Verächter und Gegner fand, findet nunmehr Verehrer und Anhänger, wie ein lebendiges Beispiel an Ingres und seiner Schule zu sehen ist, und dass man Overbeck zum Mitgliede des „Institute de France" ernannt hat, zeigt von keiner geringen Sinnesänderung. Obgleich nun aber in Frankreich dermalen für die Künstler eine gewissermaassen unbegränzte Freiheit existirt, so ist diese Freiheit doch nur scheinbar und die Künstler werden von einem Einflusse beherrscht, der eine ruhige und unbefangene Entwickelung mehr als hemmt. Es ist nicht die reine Freude an der

Kunst selbst, welche den Beifall und die Anerkenntniss hervorruft, sondern der Gegenstand eines Kunstwerks ist es mehrentheils, an den sich das Interesse knüpft, und auch hier ist wieder der innige Zusammenhang einer überspannten Kunst mit einem überspannten Leben nicht zu verkennen. Hätte de la Roche seinen Cromwell am Sarge Jacob I., oder die Enthauptung der Johanna Grey wenige Jahre früher gemalt, mit seinem Rufe stände es vielleicht noch zweifelhaft. Bei der Durchsicht eines der letzten Ausstellungskataloge wird man zu der Ueberzeugung genöthigt, dass gar oft ein politisches Glaubensbekenntniss den Inhalt eines Bildes ausmacht, und dass es in der französischen Kunst eben so wohl Republikaner als Orleanisten, Carlisten und St. Simonisten giebt. Nur jene edle Glaubensrichtung, welche sich auf litterärischem Gebiete in dem Herrn Rio, dem Grafen Montalembert und wenig Andern zeigt, hat in der Kunst noch nicht den so wünschenswerthen Anklang gefunden, und es ist mehr als problematisch, ob der Verein der „amis de l'art religieux" in Mitte so materieller Bestrebungen seinen edlen Zweck erreicht und Frankreich noch einmal des Glücks theilhaftig wird, einen religiösen Künstler zu besitzen, wie ihn doch selbst das verderbte Zeitalter von Louis XIV. in seinem le Sueur aufzuzeigen hat. Einer religiösen Kunstrichtung wird in Frankreich immer die Anforderung im Wege ste-

hen, dass auch die dem Heiligen gewidmete Kunst jene effectvolle und stoffartige Wahrheit, in welcher sich vorzugsweise die andern Richtungen auszeichnen, haben müsse, um bei den so sehr verwöhnten Augen sich Eingang zu verschaffen. Ob aber der religiösen Kunst es vergönnt ist, mit der materiellen stoffartigen Wahrheit jemals einen Bund einzugehen, ist eine Frage, welche von den heiligsten Kunsterzeugnissen eines Raphael vielleicht als schon verneint angesehen werden muss. Die Stelle, wo kühne und erfahrne Schiffer scheiterten, sollte von minder erfahrenen schon in grösster Ferne gemieden werden.

Um zur Charakterisirung des Münchner Kunstlebens zu gelangen, müssen wir, wie schon oben angedeutet, die Geschichte der neu-deutsch-römischen Schule in's Auge fassen.

Die beiden Männer, welche an der Spitze dieser Richtung standen, Cornelius und Overbeck, hatten zwar schon in Deutschland die lang verkannte Herrlichkeit unserer ältern deutschen und alt-italienischen Kunst mit Begeisterung erkannt und den Entschluss gefasst, im Anschliessen an diesen ältern frommen einfachen Sinn, nicht allein dem alten akademischen Schlendrian, sondern auch der neuen Manier, welche aus der David'schen

Schule von Frankreich nach Deutschland kam, muthvoll entgegen zu arbeiten. Aber sie standen in Deutschland zu allein, ohne alle Unterstützung und Beifall, und selbst Göthe, welcher doch in der Poesie das Riesenwerk einer Reformation bewirkt, welcher im Götz und Faust die Begeisterung für Deutschlands Alterthum vorzugsweise hervorgerufen, konnte sich in den bildenden Künsten nicht von den Bestrebungen einer matten Klassizität zurückziehen, um den von allen Seiten bedrängten und verkannten Kunstreformatoren einen hilfreichenden Beifall zu spenden. Auf ihn, den anerkannten Richter des Geschmacks waren alle Augen gerichtet, und da er die Neuerung nicht rechtfertigen wollte, glaubte man mit gutem Grunde dieselbe verketzern zu dürfen. Erst in Rom fanden Overbeck und Cornelius Gelegenheit ihren Bestrebungen Eingang zu verschaffen, denn sie trafen ein nicht ganz unbebautes Feld. Schon Asmus Karsten hatte gezeigt, dass es nicht darauf ankäme die äussere Form der Antike allein zu studiren, sondern dass vielmehr in den Geist eingedrungen werden müsse, dessen Hülle sie ist. Thorwaldsen hatte seit der Anfertigung des Jason denselben Weg betreten und Schick in seinem Apollo unter den Hirten in ähnlichem Geiste verfahren. Vor allem aber war Joseph Koch, dieses Kind der Alpen und der Freiheit, in fortwährendem Kampfe gegen die Schuldespotie

begriffen. Dieser letzte, welcher aus Gottes unentweihter Natur sich einen reinen scharfen Sinn für die Historie gebildet, und aus dieser wiederum sich das Vermögen zu einer höhern Auffassung für die Natur erworben, war der erste, welcher in den Bestrebungen der beiden Jünglinge das Heil der Zukunft sah, und obgleich um vieles älter, sich ihnen doch eng anschloss. Unterdessen breitete sich trotz allem Widerspruch das neue Licht immer weiter aus. Besonders dürften die durch Kupferstich vervielfältigten Compositionen zu Faust und den Nibelungen den Ruf der neuen Schule am meisten verbreitet haben. An Philipp Veit wurde ein bedeutender Genius gewonnen, welcher wahrscheinlich durch sein nahes Verhältniss zu Friedrich Schlegel schon vorbereitet war. Overbeck's Einfluss zu Wien, wo er sich früher aufgehalten, trug auch seine Früchte, denn Julius Schnorr, und der leider zu früh verstorbene Scheffer, kamen als schon zugethane Jünger nach Rom. Ramboux aus Trier, und der später in den Wellen der Tiber sein frühes Grab findende geniale Fohr, schlossen sich an, und der gemüthliche, schon in Jahren vorgerückte Bildhauer Eberhard, versuchte in der Malerei dem neuen Geiste zu folgen, da die Plastik sich demselben noch zu widerstrebend zeigte. In München war Heinrich Hess angeregt und hatte denselben Weg betreten. Wenn nun auch schon in dieser

Zeit von den genannten Künstlern Werke zu Tage gefördert wurden, deren Vortrefflichkeit wir noch heute bewundern müssen, so fehlte es doch immer an einem Beifall spendenden und Unterstützung verleihenden Publikum, und nur der hochsinnige Kronprinz, jetzt König von Baiern und der Baron Rumohr fanden die Bestrebungen würdig genug, um ihnen Mäcene zu werden. Auch den Preussischen Konsul Bartholdi dürfen wir hier nicht unerwähnt lassen, indem derselbe die Mittel gewährte, dass in seinem Hause ein Zimmer al fresco vollständig ausgemalt werden konnte. Wer die Allegorie der magern Jahre und den Verkauf Josephs von Overbeck, die fruchtbaren Jahre von Philipp Veit, und die Erkennung der Brüder Josephs von Cornelius, betrachtet, und sich an die Jugend der Künstler und ihre gedrückten Verhältnisse erinnert, wird gestehen müssen, dass in keiner Zeit unter ähnlichen Umständen Vortrefflicheres geleistet worden ist. Aber auch ohne solche Berücksichtigungen reihen sich diese Arbeiten dem Besten früherer Zeiten an, und es steht dahin, ob dieselben Künstler in reifern Jahren, reifere Werke hervorgebracht haben, oder noch hervorbringen werden; ein Beispiel, wie manchmal die wirklich ächte Begeisterung selbst die technische Ausbildung vor der Zeit erzwingt. Auch Schadow hat bei dieser Gelegen-

heit zwei Bilder al fresco gemalt, und wem die Gabe der Divination gegeben ist, kann schon in diesem Zimmer den zukünftigen Unterschied zweier Schulen erblicken, welche von zwei Meistern, wie Cornelius und Schadow, geleitet werden. In der Metropole der Kunst, in Rom, sollten sich auf Veranlassung des Kronprinzen von Baiern die Deutschen noch ein zweites bleibendes Kunstdenkmal stiften, denn dieser kunstliebende Fürst veranlasste den gelehrten und feingebildeten Marchese Massimi, seine Verehrung für die Heroen italischer Dichtung, Dante, Ariost und Tasso, durch malerische Darstellung ihres poetischen Zaubers, zu bethätigen. In drei Sälen der Villa Massimi sollten die erhabenen Dichtungen der divina Comedia, des Orlando furioso und der Jerusalemme liberata, in geschichtlicher Entwickelung ihre erhabenen Compositionen entfalten. Ein vierter Saal wurde dem Vater aller europäischen Dichtkunst, dem Homer, gewidmet. Leider konnte Cornelius, dem der Dantesaal übertragen war, in der Ausführung nicht weiter als zur Beendigung einiger jetzt durch Kupferstich bekannten Kartons gelangen; allein wenn auch Philipp Veit, welcher nach ihm die Ausführung übernommen, nicht die Michelangeleske Gewalt, die uns Cornelius in der Entfaltung dieses göttlichen Gedichts gezeigt haben würde, dargeboten hat, so sind doch seine Gestalten von jener Peruginesken

Innigkeit durchdrungen, welche ebenfalls dem Ghibellinischen Dichter nicht fremd war. Overbeck hat an diesem Orte, so recht seinem ganzen Wesen gemäss, die religiöse Seite des Tasso hervorgehoben und die idyllischen Episoden mit aller Unschuld eines reinen Gemüths geadelt. Schnorr hat sich, wo er der heitern Laune des Dichters folgte, besonders ausgezeichnet, lebensfroh und erfinderisch überall. Die Wände des Dantezimmers hat Koch ausgeführt. Es wird für alle Zeiten eine merkwürdige Erscheinung bleiben, dass ein Künstler, der vorzugsweise Landschaftsmaler ist, die Ausführung eines so zu sagen mit der Bibel an Grösse wetteifernden Gedichts übertragen bekommen, und wenn die von Koch al fresco ausgeführten Arbeiten auch im Ganzen keine Freiheit und Vollendung in der Technik darbieten, so sind doch die Compositionen, und namentlich in ihrer Berechnung für die Räumlichkeit des Lokals, unübertrefflich. Der Homerische Saal sollte plastische Schildereien enthalten, kam aber nicht zur Ausführung, da Eberhard, welcher schon die vortrefflichsten Vorarbeiten gefertigt, seinem Berufe nach München folgte, und endlich der Tod des Marchese dem ganzen Unternehmen Einhalt gebot, und nur die Malereien, schon ohnedies ihrer Beendigung nahe, wurden vollendet. — Während so die neudeutsch-römische Schule, welche von Tag zu Tage

neue Schüler gewann, ihrem Ziele entgegenarbeitete, war Cornelius nach Düsseldorf berufen, um dort eine Kunstschule zu gründen. Obgleich auch der Anfang allen gerechten Erwartungen entsprach, so war doch der Umstand, dass Cornelius einen grossen Theil des Jahres in München zubrachte, um seinen und seines Mäcenas, des Kronprinzen von Baiern Ruhm in der Glytothek zu verewigen, nicht geeignet der Düsseldorfer Schule einen bleibenden Halt zu geben, und als endlich, nach dem Tode Langer's, er es vorzog, die gnädige Uebertragung des Direktorats der Münchner Akademie anzunehmen, so verwirklichten sich in München all die Hoffnungen, welche man wohl sonst von einer Kunstschule in Düsseldorf hegte, und zwar in einem grossen und niegesehenen Maassstabe. Mit dem Regierungsantritte König Ludwigs erfolgte nun auch sogleich die Anerkennung, welche die neu-deutsche Schule so lange im Grossen entbehrt hatte. Overbeck wurde nach München berufen, lehnte aber nach langem und hartem Kampfe ab. Schnorr und Heinrich Hess folgten einem ähnlichen Rufe. Von nun an war die neu-deutsch-römische Schule nach München verpflanzt, und unter dem Schutze eines kunstbegeisterten königlichen Protectors, unter Anführung eines Genie's, wie Cornelius, und unter Mitwirkung der andern gefeierten Künstler, schafft sie unvergängliche Werke

und ist als die frühere neu-deutsch-römische Schule betrachtet, dem kleinen Senfkorne zu vergleichen, welches am Ende ein Baum geworden, auf dessen Zweigen die Vögel unter dem Himmel wohnen, Matth. 13. V. 32.

Von dem Geschichtlichen der dermaligen Düsseldorfer Schule wäre nun zu bemerken, dass ihr Führer, der Direktor W. Schadow, zwar während seines Aufenthalts in Rom sich zu der neu-deutschen Schule bekannte, aber doch immer mit einem gewissen Vorbehalt, welcher ihn nicht nöthigte, mit der sogenannten akademischen Richtigkeit gänzlich zu brechen. Seinem kritischen Blicke waren die Extreme zuwider und er konnte sich von dem Göthe'schen Ausspruche: „der Jüngling muss die Flügel regen, in Hass und Liebe gewaltsam sich bewegen", nicht überzeugen. In Folge einer solchen Sinnesart ist auch seiner Schule das Ausgleichende zu Charakter und Maxime geworden, und es lässt sich nicht läugnen, dass eine solche Richtung ihre wirklich praktische Seite hat. Derjenige von Schadow's Schülern, welcher zuerst in einem hohen Grade die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, war der geniale Lessing, und zwar mit seinem trauernden Königspaare. Man könnte behaupten, dass in einem gewissen Sinne das trauernde Königspaar die hauptsächlichste Erfindung der

Düsseldorfer Schule gewesen sei, denn die trauernden Juden von Bendemann sind doch nur ein Nachhall dieser elegischen Stimmung, und selbst der trauernde Jeremias ist eine Fortsetzung derselben Auffassungsweise. Charakteristisch für die Bestrebungen der Düsseldorfer Schule wird es aber immer bleiben, dass ihr erstes bedeutendes Kunstwerk, (das trauernde Königspaar), was sein Sujet betrifft, den eigentlich historischen Boden verlassen, und dass ein Künstler es gewagt hat, ein kleines relativ unbekanntes Gedicht, zum Stoff eines grossen Bildes zu wählen. Demselben Zuge ist Hübner in seinem Fischer gefolgt *), Bendemann als er mit den trauernden Juden einen einzigen Vers der Bibel versinnlichte, und auch der Jeremias ist mehr einer dichterischen Empfindung, als einem historischen Faktum nachgebildet. Wir halten aber diese Bemerkung für sehr wichtig, weil wo keine historische Wahl des Gegenstandes ersichtlich, wir auch keine eigentliche historische Kunst anerkennen, indem die historische Kunst auf nationaler Basis beruht, das Nationale aber in allgemein gekannter und verstandener Geschichte sich bewegt. Die alte

*) Dass Göthe selbst den Fischer als ein ganz untaugliches Sujet für die Malerei hielt, ersehen wir aus dem kürzlich erschienenen Werke: „Gespräche mit Goethe", von Johann Peter Eckermann.

Malerei hielt sich an bekannte religiöse oder vaterländische Ereignisse, und das Aufsuchen neuer, noch nicht dargestellter Scenen, war den phantasiereichsten Künstlern fremd. In dieser Ungewohnheit, historische Fakta bestimmt und begränzt darzustellen, möchte auch der Grund zu suchen seyn, warum dem Bendemann'schen Jeremias die Klarheit der Intention abgeht, und dasselbe Bild von dem Einen für die wirkliche, eben statt gefundene Zerstörung von Jerusalem gehalten wird, während der Andere nur eine Vision des Jeremias darin finden will*). Freilich sind die Schwierigkeiten bei allgemein bekannten Fakten grösser, und die künstlerische Freiheit bei weitem beschränkter; allein diese Beschränkungen haben oft den Genius zu Unglaublichem vermocht, und das Fenster, welches den Raum der Wand, auf welchem die Befreiuug Petri aus dem Gefängnisse, durchbricht, hat dem Raphael Gelegenheit gegeben, die Welt mit einem der erhabensten Werke zu beschenken, und die Funken seines Genies um so überraschender leuchten zu lassen. Dieser Zug

*) „Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchen sich ein Kunstwerk befinden kann, wenn es in die Willkühr des Betrachters gestellt worden, welche Auslegungen er davon machen will, und wenn es einer Nachhülfe bedarf, ihn in den rechten Standpunkt zu rücken." Schiller, erster Brief über Don Carlos.

aber, Neues, noch nicht Dagewesenes, darzustellen, eine Nachlese in der Geschichte zu halten, und das, was die alten Künstler in der Arabeske oder den Predellen zum grössern und vollständigerm Verständniss anbrachten, zu selbstständigen Gebilden zu erheben, ist neu und den Düsseldorfern allein eigenthümlich. Wenn Hübner ein grosses umfassendes Bild auf den Bibelvers malt, wo Christus zu seinen Jüngern sagt: „ich werde bei Euch seyn bis an's Ende der Tage", so lässt sich ein Streben nach Allegorisirung der Geschichte nicht verkennen. Von der Genre- und Landschaftsmalerei der Düsseldorfer zu reden, würde ausser dem Kreise gegenwärtiger Betrachtung liegen, obgleich nicht zu verkennen ist, dass die erstere ebenfalls in ihren Sujets gar oft des nationalen Lebens entbehrt, indem sie uns zuweilen in eine Zeit versetzen will, welche im Dunkel der Vergangenheit ruht, oder in Himmelstriche sich wagt, wo der Mangel an wirklicher Anschauung und Erlibniss sich zu fühlbar macht, während die Bestimmung und der Werth der Genremalerei gerade darin zu finden seyn möchte, uns die Gegenwart in aller Frische und Unbefangenheit wiederzugeben. Wir erinnern uns kein Genrebild eines alten berühmten Meisters gesehen zu haben, welches aus seiner Gegenwart und Umgebung herausgetreten wäre. Auch möchte wohl das Zusammenle-

ben der Historien- und Genremaler sich beiden eher hinderlich als förderlich erweisen, denn der Genremaler wird zu leicht verleitet dem abstrakt Schönen des Historienmalers nachzustreben, während dieser vielleicht nach der Naturwahrheit des andern strebt. Tieck's goldne Worte: „wer will allen alles seyn, hat sich selbst schon aufgegeben," sollte jeder Künstler im Herzen tragen. Eine gewisse Einseitigkeit ist von der Vortrefflichkeit, und namentlich von der Individualität, nun einmal nicht zu trennen, und bei den meisten Menschen hängt gerade das Lebendige mit Einseitigkeit zusammen, so, dass sehr oft die Einseitigkeit die Bedingung ihrer Thätigkeit ist. Nur bei dem einzigen Raphael ist die Freiheit der Individualität so gross gewesen, dass sie eine solche Beschränkung beinahe völlig überwunden. Wo aber hat ein Talent jemals mit dem seinigen wieder verglichen werden können? — Gehen wir in der Beurtheilung der Düsseldorfer etwas weiter, so finden wir, dass sie keine eigne, selbstständige Aufgabe sich gestellt haben, dass sie vielmehr ihre Bedeutung in einer gewissen Ausgleichung finden. Sie knüpfen gerade da an, wo die Franzosen in der Erfindung und die Münchner in der Technik aufhören. Die Franzosen sind ihnen nicht ideal, und die Münchner nicht wahr genug. Sie bilden somit, wir müssen es ausspre-

chen, so hart es auch klingt, ein juste milieu, ein Zustand, zu welchem auf dem Felde der Politik sich niemand mehr gern bekennt. Vor allem aber scheinen sie sich den Ruhm einer ausgebildeten Technik zum Ziele gesetzt zu haben, und dass sie von diesem Standpunkte aus betrachtet, Vortreffliches geleistet, wird Niemand in Abrede stellen. Der Unterschied dieser beiden deutschen Schulen von München und Düsseldorf, wo die erstere sich in Erfindung grossartiger Werke, und die andere in beharrlicher Ausführung mässiger Gedanken auszeichnet, beruht aber auf der Individualität ihrer Stifter. Cornelius lehrt nicht durch Worte und Maximen, sondern durch seine Werke. Er, der unerschöpfliche Erfinder findet kaum Ruhe vor all den Bildern, welche sich in seiner Seele um den Vorzug zur Erlösung an das Tageslicht streiten, wo sollte er Zeit und Geduld hernehmen, das Entbindungsgeschäft bei andern zu versehen. Freilich werden die Schüler von mittelmässigen Talenten nur wenig gefördert, viele gehen auch wohl gänzlich zu Grunde, während nur Wenige die Höhe mit ihm erklimmen, allein diese Wenigen leisten auch vollständigen Ersatz für eine Menge mittelmässige, wenn auch noch so anständig ausgebildete Talente. Wir dürfen inzwischen nicht übersehen, dass in München die Umstände für eine Kunstschale der historischen Malerei viel günstiger,

als anderwärts sind; denn dieses Theilnehmen der Schüler an der Ausführung so vieler grossartigen Werke, erinnert so recht an das Kunstleben Italiens in seinen glänzendsten Epochen; so wie denn auch die Neigung zu cyklischen Darstellungen der Historienmalerei vorzugsweise einen heroischen und epischen Charakter giebt, und indem sie das Verständniss erleichtert und erweitert, so recht eigentlich national wird. Aber auch das wirkt vortheilhaft auf die Münchner Kunstbestrebungen, dass den Künstlern die Aufgaben hoch genug von einem kunstliebenden Fürsten gestellt werden, und sie nicht erst in kümmerlicher Begeisterung nach solchen Gegenständen zu suchen brauchen, welche durch ein dem Publikum angemessenes Interesse den Beifall der Bilder erzwingen sollen. Und auch diese Beschränkung in der eignen Wahl des Stoffes, ist statt hinderlich, nur förderlich. Gewiss hätte Raphael die Gegenstände der Disputa und der Schule von Athen aus eignem Antriebe nicht gewählt, und wenn nicht Julius II. die Aufgabe gestellt hätte, so entbehrten wir die zwei Werke, in denen sich Raphael am grössten und eigenthümlichsten bewiesen hat. Blicken wir nun auf die Art, wie die Münchner den Kunstanforderungen Genüge leisten, so sehen wir darin den Cornelius'schen Einfluss überwiegend, dass es ihnen vor allen Dingen darauf ankömmt, in den

Geist der Dichtung, der Geschichte, oder der religiösen Handlung, welche zur Darstellung bestimmt ist, einzudringen, das Leben kräftig, urbildlich aufzufassen und mit kühner Hand den Schleier zu heben, welcher das Charaktervolle so leicht verbirgt. Darum ist es ihnen eben vorzugsweise um das Charaktervolle zu thun, die Schönheit wird nicht als einziger Kunstzweck gesucht, sondern ihr nur dann gehuldigt, wenn sie dem Lebendigen und Charaktervollen keinen Eintrag thut, am wenigsten aber wird das Sentimentale von ihnen gepflegt. Die äussere Technik wird zwar nicht vernachlässigt, aber doch immer nur als Mittel zum Zwecke gehandhabt. Wohl aber sinnen sie unaufhörlich auf die höhere, nur im Geiste auszubildende Technik, auf die Technik der Erfindung, welche auch bei ihnen, und namentlich bei Cornelius, eine erstaunliche Ausbildung erlangt hat. Die ganze Kunstgeschichte zeigt uns kein zweites Beispiel von einem solchen Produktionsvermögen, als Cornelius in der Glythothek, Pynakothek und den Compositionen zur neuen Ludwigskirche an den Tag gelegt hat. Auf eine schimmernde und glänzende Technik auszugehen, verhindert die Münchner ohnediess die fortwährende Beschäftigung al fresco, in welcher Art stets auf das Einfache und Ganze gesehen werden muss, und eine Satisfaktion, welche die gewöhnliche Naturtreue gewährt, wird nur

selten erlangt. Es ist bekannt, dass Michel Angelo von der Oelmalerei sagte, dass sie sich nur für Frauen und Kinder schicke. Sollte dieser Ausspruch nicht vielleicht einigen Einfluss auf den König von Baiern ausüben und die Furcht, wie leicht die Oelmalerei in Spielerei ausartet, ihn bestimmen, seine grossen Künstler nur in Arbeiten al fresco zu beschäftigen? — Das Verhältniss an der Düsseldorfer Schule ist ein ganz anderes, als wir an der Münchner beobachtet haben, aber auch hier ist der Einfluss ihres Meisters überwiegend. Während der Einfluss von Cornelius auf die Münchner Schule von der That abstammt, begründet sich der Schadow'sche Einfluss in Düsseldorf auf die Lehre. Im Besitze einer fein ausgebildeten Kritik, weiss er das Mangelhafte an allen Orten aufzufinden, und indem er mit musterhafter Gewissenhaftigkeit dieses aus den Werken seiner Schüler auszuscheiden bemüht ist, behält er unverrückt sein Ziel im Auge, sie zur technischen Vollendung zu führen. Nach einem bestimmten, wohlüberlegten Lehrsysteme, wird Schritt vor Schritt vorwärts gegangen, und überall ist es das Stoffartige in der Natur, welches wiederzugeben mit eiserner Geduld versucht wird, und hier lässt sich ein Connex mit der französischen Schule nicht verkennen. Es gründet sich dieses Verfahren auf ein sehr verständiges Argument, denn, sagen die Düsseldorfer

Künstler, wie ist es möglich, die unbestimmtern Gestalten der Phantasie nachzubilden, wenn man die bestimmten sichtbaren nicht in voller Meisterschaft darzustellen vermag? Das ist zwar, wie wir schon zugestanden, verständig und richtig argumentirt. Schade nur, dass die Kunstgeschichte das Gegentheil beweist, denn das Studium, welches in einer blossen Nachahmung der Natur besteht, hat zwar routinirte Maler, aber keine eigentliche Künstler hervorgebracht, und wenn man den Modellstudien die Garderobe eines ganzen Theaters umhängt, so giebt das noch keine Charakterbilder. Wir erinnern an Bilder, wie den Edelknaben, die Kirchgängerin, und selbst an Hildebrand's kranken Rathsherrn; welcher letzterer trotz aller möglichen Vortrefflichkeit in der Ausführung, doch als eine merkwürdige Verwechselung der Gränzen zwischen Historie und Portrait zu betrachten ist. Es ist nun nicht zu läugnen, dass auf diesem Wege, wo die reale Natur bei jedem Pinselstriche zu Rathe gezogen, durch die ununterbrochene Aufmerksamkeit eines strengen und geübten Meisters; und vermittelst all der Aufmerksamkeit, welche auch die einzelnen Schüler einander widmen, auffallende Mängel beinah gänzlich vermieden werden, und dass dadurch die Bilder der Düsseldorfer Schule gewiss alle ohne Unterschied, mit einer recht anständigen Geschicklichkeit ausgeführt sind. Vielleicht wird

nur eins dabei übersehen; dass nämlich durch stetige gegenseitige Unterstützung in Rath und That, auch die Mittelmässigkeit unterstützt und das eigentliche Talent in einer zu lang anhaltenden Abhängigkeit gehalten wird. Wir meinen nämlich, dass gar viele Bilder aus jener Schule nicht immer der Maassstab der Geschicklichkeit ihrer Verfertiger sind, und dass gar manche junge Künstler, wenn sie einmal Düsseldorf verlassen haben, nicht mehr im Stande seyn werden, auch unter andern Verhältnissen eben so gute Arbeiten zu liefern. Wenn nun auch nicht in Abrede gestellt werden kann, dass die Technik, welcher in Düsseldorf vorzugsweise nachgestrebt wird, insofern sich dieselbe auf Staffeleimalerei bezieht, eine recht anerkennungswürdige Ausbildung erreicht hat, so darf doch ebenfalls nicht übersehen werden, wie dieser Vorzug von einer gewissen Kleinlichheit getrübt wird, und wie eine übertriebene Politur und Gefälligkeit einer markigen und männlichen Behandlung nur dann weichen kann, wenn die ganze Schule sich nicht mehr in der Nothwendigkeit befindet, die Privatliebhaberei ausschliesslich zu bedienen, sondern ihr ein höheres Ziel in öffentlichen Arbeiten gegeben wird. Sie würde sich auch alsdann von der gewissermaassen protestantischen Subjektivität, zu der mehr katholischen Objektivität der Münchner erheben können. Uebrigens, so hoch auch die Düs-

seldorfer in der Technik der Oelmalerei stehen mögen, so sind sie doch deswegen nicht die Einzigen, und München kann ihnen in Heinrich Hess einen Oelmaler entgegenstellen, welcher mit Bendemann kühnlich um den Preis kämpfen darf*). Wir erinnern an seinen Apollo unter den Musen und das Portrait Thorwaldsen's. Um nun aber unsere Meinung von der Düsseldorfer Schule an einem Beispiele deutlich zu machen, wollen wir zur Beurtheilung des Bildes übergehen, welches auf verschiedenen Ausstellungen so viel Beifall errungen, und als würdigster Repräsentant von Düsseldorf selbst wird anerkannt werden, nämlich den Jeremias von Bendemann.

Ueberall hat sich ein Streit darüber entsponnen, ob der Künstler die wirkliche Zerstörung von Jerusalem, wie sie im 52. Capitel des Propheten Jeremias beschrieben ist, habe darstellen wollen, oder ob die Klagelieder allein dem Bilde Inhalt und Stoff gegeben. Nach unserm Dafürhalten sind die drei Elemente der Prophetezie, der Wirklichkeit und der Erinnerung, in den Klageliedern, welche die geschichtliche Erscheinung des Jeremias bestimmen,

---

*) Die Fresken in der Allerheiligen-Kirche zu München, von demselben Meister, sollen von einer wunderbaren Vollendung seyn.

auch in dem Bilde in unzertrennlicher Verbindung wiederzugeben versucht worden, und vielleicht dürfte die Ueberschrift der Klagelieder in einer ältern Ausgabe, welche lautet: „und als Jerusalem verödet war, sass der Prophet Jeremias weinend und klagte seufzend über Jerusalem mit betrübtem Sinne", sich der Intention des Künstlers am meisten anschliessen.

Auf einer Anhöhe, welche die verschiedenen Trümmer als die des Tempels bezeichnen, sitzt der Prophet in tiefen Kummer versenkt. Mit kräftiger, auf eine Trümmer gestützter Linken hält er den Kopf, während die Rechte mit einer Papierrolle, wahrscheinlich die auf göttliches Geheiss zu verschiedenenmalen niedergeschriebene Verkündigung der nunmehr eingetretenen Zerstörung, sich an das rechte, in erhöhter Stellung befindliche Knie, anschliesst. Dicht an seiner rechten Seite sitzt eine, das kummervolle Haupt in den Schooss versenkte, weibliche Figur und eine eben aufbülhende Jungfrau in liegender Stellung, welche ebenfalls ihr Haupt verhüllt, ist mit dieser ältern durch das Ineinanderschlingen der Arme eng verbunden. Vor beiden liegt todt hingestreckt ein noch zartes Kind. Hinter dieser Gruppe wankt die Höhe herauf eine dem Tode nahe Mutter, den blühenden Knaben wie eine schlafende Unschuld im Arme tragend.

Zur linken Seite des Propheten wird das Bild durch einen todten, oder so eben verscheidenden jungen Krieger, fortgeführt. Ein etwa achtjähriger Knabe versucht ihm in angstvoller Unruhe das todesmüde Haupt zu heben, und das schwindende Leben zu fesseln. Auf derselben Seite taucht hinter einem Gemäuer der lieblichste Kopf und die reizenste Schulter einer gar zarten Jungfrau hervor, welche mit einem jüngern Knaben beschäftigt ist, die Leiche eines ältern Mannes, wahrscheinlich des Vaters, von der Stätte der Verheerung fortzutragen. Der Hintergrund zeigt in bläulicher Ferne die noch rauchenden Trümmer der gefallenen Sion, und über die ganze Scene des Jammers wölbt sich, glücklich contrastirend, ein leuchtender, wolkenleerer Himmel. Dieses sind die einzigen Motive, welche den grossen friesartigen Raum des Bildes anfüllen, und welche in ihrer ganzen Verbindung und Erscheinung einen so hinreissend wehmüthigen Eindruck hervorbringen. Wer mit dem Geschichtlichen des Vorganges nicht bekannt wäre, würde vielleicht die unglückliche Katastrophe einer einzigen, etwas weiber- und kinderreichen Familie dargestellt glauben. Eine Andeutung, dass Feindeshand all das Unglück angerichtet, ist wohl nur an dem blutigen Schwerdte des sterbenden Jünglings zu finden, und dass es die Sünden des ganzen Volks waren, welche dieses Gericht Got-

tes herbeigeführt, ist eben so wenig angedeutet; vielmehr tragen alle Personen das Gepräge von Edelsinn, und man empfindet das lebhafteste Mitleiden, dass so viele edle Menschen von einem so namenlosen Unglück betroffen. Alle Wehmuth und Rührung, welche uns am Sarge eines unschuldigen Kindes, einer schönen Jungfrau, oder eines hoffnungsvollen Jünglings überfallen, empfinden wir lebhaft beim Anblicke dieses Bildes; denn der Tod erscheint überall in seiner ästhetischen Gestalt und die Schrecknisse eines der göttlichen Hilfe entbehrenden Todeskampfs, sind als der rührenden Schönheit Eintrag thuend verbannt. Darum übt aber auch das ganze Werk auf sentimale Gemüther, (und diese bilden immer die Mehrheit), einen hinreissenden Zauber aus, und zwar in einer Stärke, in welcher ihn gesunde und frischsinnliche Gestalten nicht erregt haben würden. Wie manche Mutter ist durch das todte Kind an die jammervolle Stunde erinnert, in welcher ihr Liebling in derselben bleichen Schöne vor ihr lag, wie mancher Mann erkennt in den Zügen der bald dem Tode verfallenen schönen Frau, die Züge einer früh dahin gewelkten Gattin, Geliebten oder Freundin, und so ist ausser dem Propheten keine Figur, welche nicht sentimentale Anklänge hervorriefe. Aber gerade indem das Bild einen durchaus sentimentalen Charakter hat, berührt dasselbe

so mächtig, so aufregend das Gemüth des Publikums und insbesondre das Gemüth der Frauen, welche schon ohnedies geneigt sind, im Jammer Freuden eigner Art zu empfinden. Zu diesem rührenden Inhalte kommt noch eine so durchweg edle Aussenseite, die sich in einem feinen Sinne für schöne und edle Formen, in einer bis auf die kleinste Falte geschmackvollen Gewandung, im milden harmonischen Kolorit und schönem Impasto manifestirt. Das ganze grosse Bild macht einen so fertigen Eindruck, ein Vorzug, welchen selten moderne Bilder haben. Die Zeichnung und Modulation scheinen so korrekt, und die Formen sind in so gefälligem Flusse, dass dieses Alles zusammengenommen, wir recht wohl begreifen, warum der Laie sich an der Quelle der höchsten Vortrefflich keit zu befinden glaubt. Aber auch selbst der Betrachter, welcher durch die Ausübung der Kunst und durch die Bekanntschaft mit dem Höchsten, was die Malerei hervorgebracht, von einem mehr vergleichenden Standpunkte aus betrachtet, wird zugestehen müssen, dass es sich hier von einem hohen Erzeugnisse eines gebildeten Geistes handelt, ja er wird, wenn er auch nicht, wie der Laie, blos von der Rührung des Gegenstandes hingerissen, doch noch Schönheiten darin entdecken, wofür diesem vielleicht Sinn und Auge auf immer verschlossen bleiben; denn was empfindet denn ei-

gentlich der Laie von der Vortrefflichkeit der Technik, die in diesem Werke herrscht? Zwar gebraucht er gar oft denselben Ausdruck wie der Künstler, allein welch ein grosser Unterschied wird dennoch bei dem Gebrauche, den Beide davon machen, stattfinden. Der Geschmack der Gewandung z. B., welcher hier so vorzüglich erscheint, ist doch gewiss ein Gegenstand, welcher nur vom Künstler gewürdigt werden kann, und was versteht der Laie am Ende vom Impasto der Farbe, in welchem alle Feinheit des Gefühls für Colorit sich konzentrirt und welcher diesesmal so gelungen, ja an manchen Stellen so vollendet erscheint. Dieses alles sind Dinge, welche nächst genialer Erfindung, den bleibenden Kunstwerth eines Bildes am ersten bedingen, welche aber ihre Anerkenntniss nicht beim Publikum, sondern bei den Geschäftsgenossen suchen. Ueberhaupt darf sich das Publikum nicht einbilden, dass ein tüchtiger Künstler in dem Augenblick, wo er dem Eindrucke nachsinnt, den er mit seinem Werke auf Andere beabsichtigt, das Publikum selbst im Auge habe, solche Berücksichtigungen des Publikums sind nur denjenigen Künstlern eigen, welche der Kunst fremde Eitelkeiten und Interessen verfolgen, denn ein wahres Verstehen und eine gegründete Anerkenntniss kann er nur bei seines Gleichen erwarten. Vortrefflich ist daher die Erzählung und recht im Geist der

Kunst, dass Raphael bei einem Streite um die Bezahlung, mit einem Kunstliebhaber, sich auf das Urtheil seines ihm feindlich gesinnten Nebenbuhlers Michel Angelo berief, welcher dann erklärte: das eine Knie des Propheten Jesaias, (dermalen in der Kirche S. Agostino zu Rom), denn dieses Bild soll der Streit betroffen haben, sey mehr werth, als die ganze geforderte Summe. Wenn die Geschichte wahr ist, so glauben wir, dass dieses Urtheil Michel Angelo's dem Urbinaten grössere Freude, als selbst der Beifall der Kirchenfürsten Julius und Leo, welche er bediente, gewährt hat. Das Urtheil von wahrhaften Kunstkennern wollen wir keineswegs zurückweisen, da diese in mancher Beziehung gewiss die meisten Künstler an Urtheil übertreffen. Allein das Erlangen einer solchen Kennerschaft verlangt so ernsthafte Studien und so vielfache Kenntnisse, dass Kenner ächter Art immer seltener noch, als grosse Künstler gewesen sind. Aber das empfindet auch jedermann, ohne durch Kenntnisse zu einem Urtheile berechtigt zu seyn, dass das Bendemann'sche Bild ein durchaus geschmackvolles Werk ist, und dass guter Geschmack seine hervorstechende Seite bildet, wie denn ein gewählter Geschmack der besondere Vorzug der Düsseldorfer, aber auch zugleich eine Klippe ist, an der sie gar oftmals scheitern; denn wenn auch bei zarten und ruhigen Gegenständen die Sorgfalt

alles Eckige, Scharfe und Harte in Form und Farbe auszuschliessen, niemals gross genug seyn seyn kann, so ist doch bei tragischen und heroischen Gegenständen eine solche, mit stetem Bewusstseyn gehandhabte Absicht nur geeignet, dem Charaktervollen die Spitze abzubrechen. Zwar ist noch ein grosser Theil unserer Geschmacksrichter von dem Wahne befangen, als sey die Schönheit der Kunst erstes und einziges Ziel, während sie doch nur eine Seite der vielseitigen Sache ist. Auch den lieben Gott hat man, um sich menschlich auszudrücken, verschiedene Eigenschaften beigelegt, und wenn man das Schönheitsprincip in der Kunst voranstellt, so möchte es sich damit verhalten, als wenn man die Güte als die einzige göttliche Eigenschaft anerkennen und die Attribute der Gerechtigkeit, Allmacht u. s. w., nur als sekundäre Eigenschaften betrachten wollte. Diese Anhänger der Schönheitstheorie berufen sich auf die griechische Kunst, und glauben mit diesem Beispiele jeden Einwurf beseitigt zu haben. Wollten wir auch zugeben, dass bei den Griechen die Schönheit die regierende Göttin gewesen sey, so wäre doch jedenfalls zu bedenken, dass die christliche Kunst eine andere Aufgabe zu haben scheint. Denn diese soll sich nicht bemühen, das Elend und den Jammer zu überfirnissen. Sie soll eine Priesterin der Wahrheit seyn, sie soll sich

nicht scheuen die Schleier zu heben, welche die Griechen in ihrer Angst und Hoffnungslosigkeit über die trübe Seite des Erdenlebens geworfen, und das Todesschrecken kann von ihr nicht mehr durch einen Genius mit gesenkter Fackel verborgen werden. Allein sie wirkt demohngeachtet noch versöhnlicher als die griechische Kunst, denn sie lässt durch die dunklen Abgründe die Stralen einer jenseitigen höhern Vollendung schiessen. Darum ist auch das Charaktervolle in der christlichen Kunst am ersten wahrnehmbar. Wie würde es sonst auch mit der Beurtheilung eines Michel Angelo oder Shakspeare aussehen, wenn man die Schönheit als Lebenselement bei ihnen suchen wollte. Ja selbst Raphael würde von einem solchen Standpunkte aus, nur selten gerechtfertigt erscheinen und über seine grandiosen Compositionen, Petrus und Johannes unter der Halle des Tempels und seinen Kindermord, wäre der Stab gebrochen. Auch Göthe, welcher in den bildenden Künsten dem Schönheitsprincipe vorzugsweise gehuldigt zu haben scheint, hat uns im Faust gezeigt, dass es bei einem erhabenen Kunstwerke auf etwas ganz anderes, als auf die Schönheit allein ankomme. Aber die Idee und Ueberzeugung, dass die Griechen in der Kunst der Schönheit ausschliesslich gehuldigt, rührt aus einer Zeit, wo die vortrefflichsten griechischen Werke noch gar nicht bekannt, sondern alle Kunsttheorie auf

den Laokoon, den Apollo und die Venus von Medicis basirt war, in denen freilich ein vorzugsweises Streben beinahe Sucht nach schöner Form nicht zu verkennen ist. Allein ein genaues Studium der Antiken des Lord Elgin und überhaupt aller Ueberbleibsel, welche jetzt als ächt griechische Werke anerkannt werden, und nicht etwa Copien aus einer spätern überfeinerten Zeit sind, müssen endlich die Ueberzeugung bringen, dass auch die Griechen zur Zeit ihrer höchsten Blüthe dem Charaktervollen vorzugsweise nachstrebten *). Einen Beweis dass das Charaktervolle in der Kunst das eigentliche Leben ist, können wir ja auch darin finden, dass die moderne Kunst, so lange sie in dem Schönheitswahne befangen war, anstatt zu einem erfreulichen Resultate zu gelangen, von Stufe zu Stufe herabsank, und dass wir die Regeneration, welche wir in unsern Tagen erlebt haben, gerade dem Entschlusse verdanken, der Wahrheit der Natur, d. h. dem Charaktervollen sich hinzugeben. Und an was knüpft sich denn der Styl, diese erste Bedingung eines erhabenen Kunstwerks an?

*) Winkelmann hielt „edle Einfalt und stille Grösse" für das Grundprincip der alten Kunst. Lessing beweist im Laokoon für die Schönheit, während Hirt, in den Horen von 1797, beide Behauptungen anfocht und die Charakteristik als Princip aufstellte. Wir haben also nicht einmal das Verdienst, etwas Neues aufgestellt zu haben.

Wahrlich nicht an die Schönheit, sondern an den Charakter. Und haben wir nicht in der Poesie dieselbe Bewegung erlebt; denn warum gerieth ganz Deutschland in Aufruhr, und wappnete sich gegen eine hereinbrechende Barbarei, als Göthe mit seinen ersten Werken auftrat? Gewiss doch nur, weil er die Schminke und Schönheitspflästerchen der deutschen Kunst von den Wangen strich, und dem Charaktervollen mit eigner That das Wort redete. Und als später Schiller in seinen kritischen Aufsätzen, für die Schönheit vorzugsweise wieder das Wort nehmen wollte, citirte ihm Bürger den Horaz, welcher schon gesagt habe: „schön soll und darf nicht alles seyn", eine goldene Regel, von welcher die Krämer scholastischer Weisheit keine Notiz mehr nähmen und in einer ausgeleckten Form, trotz ihres wässrigten Inhalts, Befriedigung fänden, ihm selbst, (Schiller), bemerkt er schliesslich: „Deinem Genius Dank, o grübelnder Schiller, dass er im Regelbäu, das Du uns aufstellst, nicht wohnt, wir hätten sonst an Dir, statt Fülle des Reichthums, die uns belebt und erquickt, traun einen gar luftigen Schatz!"

Treten wir nun mit dem Maasstabe einer Gesinnung, die das Charaktervolle dem Schönen nicht nachsetzt, wieder vor das Bendemann'sche Bild, so werden wir gar bald inne werden, wie des

Künstlers Neigung und Absicht, dem Schönen den Vorzug zu geben, ihm ein Hinderniss geworden ist, den Gegenstand in seiner ganzen Grösse und geschichtlichen Bedeutung zu produciren. Vor allen Dingen hätte er uns den Eindruck verschaffen müssen, dass dieses nicht ein Unglück ist, welches bloss Unschuldige betrifft, denn solcher unschuldigen Gemüther halber hätte wohl Gott mit seinem Rachestral zurückgehalten, wie denn Gott dem Abraham die Verheissung gab, dass er um zehn gerechter Seelen willen Sodom und Gomorra nicht vernichten wolle, (Moses I. Cap. 18. V. 32), sondern er hätte die Gerechtigkeit Gottes in diesem Zornfeuer, welches Jerusalem vertilgt, hell hervor sollen leuchten lassen. Da hätte man ein trotziges, von Gott abgefallenes Geschlecht sehen müssen, welches mit zähem Sinne einen elfjährigen Kampf gegen die welterobernde babylonische Macht geführt, und selbst zu Boden geworfen noch Grimm und Gottesverachtung zeigt. An den Fürsten und Priestern, diesen Warten des Volks, welche der Blitz des Himmels schon getroffen, bevor er die Fläche des Bodens, die Masse berührt, hätten wir die dahingesunkene Herrlichkeit eines mächtigen Volks erkennen mögen, wie denn auch Jeremias im Ausdrucke des höchsten Schmerzes sich noch an die am Boden in Sack und Asche liegende Fürsten und Alten erinnert. Das fernere Schicksal, von

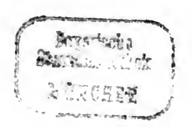
dem die Zerstörung Jerulem's nur das Vorspiel war, die siebenzigjährige babylonische Gefangenschaft hätte müssen angedeutet werden; der Hohn wilder Feinde, welche das Palladium, die Heiligthümer des Tempels davontragen, die Schöne der Jungfrauen und das Alter der Männer nicht achten, uns mit Furcht *) vor den Gerichten Gottes erfüllen. Wenn wir dann auch von der rührenden Schönheit der Darstellung vieles hätten entbehren müssen, so hätte uns dafür eine ganz andere Grösse entschädigt. — Dieses sind freilich Anforderungen, welche nur von einer entsprechenden Individualität des Künstlers befriedigt werden können, und vielleicht hat es nur einen Genius gegeben, welcher das Gewaltige der Prophetenzeiten versinnlichen konnte, wie denn schon Raphael, dieses universale Talent, in seinem Propheten Jesaias in der Augustinerkirche zu Rom, nur ein mattes Nachbild den Propheten Michel Angelo's entgegenstellen konnte, und Schlegel hat höchst glücklich den Unterschied zwischen diesen beiden grössten Künstlerpersönlichkeiten ausgedrückt, wenn er sagt: „liebend dichtete Raphael, prophetisch sann Michel Angelo." Und wie prophetisch sinnt nicht Michel Angelo in seinem Jeremias. Diese einzige Figur

*) Aristoteles verlangt von einem guten Trauerspiele, dass es Furcht errege, eine Forderung die man auch an ein Gemälde tragischen Inhaltes machen darf.

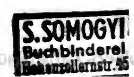
drückt in einfachster Gebärde und Stellung mehr tragisches Geschick aus, das ein ganzes Volk betroffen, als die Versinnlichung der rührendsten Motive anderswo vermocht hat. Allein darin besteht eben auch der Charakter des Genies, dass es das Feld bearbeitet, wozu ihm der Himmel die Gabe verliehen. Similis simili gaudet, und niemand versuche auf dem Weinstocke Feigen zu ärnten.

***








S. SOMOGYI
Buchbinderei
Hohenzollernstr. 55

